

ASPECTOS MODERNISTAS EN LA REPRESENTACIÓN
CITADINA: MADRID EN *SILVESTRE PARADOX* (1901)
DE PÍO BAROJA

CRISTIAN H. RICCI
University of California, Merced

Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox es quizás la novela de Pío Baroja menos estudiada por la crítica literaria. A caballo entre dos siglos, la segunda novela del escritor vasco (la primera es *La casa de Aizgorri* de 1900) se ubica también en la transición entre el realismo galdosiano y las novelas modernistas de José Martínez Ruiz (Azorín), *La voluntad*, Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño*, y *Camino de perfección* del mismo Pío Baroja (todas publicadas en 1902). Silvestre Paradox es un personaje de clase media que regresa a Madrid, lugar donde había pasado gran parte de su infancia, para establecerse definitivamente y desarrollar su labor de inventor. Una serie de fracasos en la manufacturación y puesta en funcionamiento de sus inventos y el nulo apoyo institucional que recibe del Ministerio de Fomento llevan al personaje a incursionar en el campo de la filosofía pesimista, la literatura sociológica y en la enseñanza de clases particulares de francés, inglés, geografía y matemáticas. Nuevos tropiezos en estos ámbitos humanísticos lo hacen retornar a su profesión original. El poco dinero que gana con la fabricación de una ratonera lo piensa invertir en tres proyectos, pero subrepticamente sufre el hurto de la suma ahorrada y debe escapar de sus deudores y, consecuentemente, de Madrid.

En este trabajo analizaré cómo la cronotopía citadina consti-

tuye el elemento principal que sitúa al texto de Pío Baroja en el pórtico del modernismo¹. Digo modernismo y no moderno ya que, con Germán Gullón, considero que el período moderno hay que datarlo incluso antes de 1898 (27)². La transformación industrial y arquitectónica de la capital promueve cambios perentorios en las costumbres, en el trabajo, en las relaciones sociales y en el transporte, al tiempo que la novela presenta motivos cronotópicos ligados a las nuevas clases sociales emergentes: la clase media propietaria, la clase obrera, el intelectual-artista en busca de dinero y fama en la gran urbe y su discordante relación con los poseedores del capital cultural de turno, con la burguesía y con la masa. En este sentido, una de las originalidades que presenta la novela urbana modernista, de la que *Silvestre* es ejemplo cimero, radica en la participación activa de la ciudad como antagonista en la conformación del personaje y en el desarrollo de la trama. Luego de los textos de corte exhortativo que presentaban las ficciones urbanas decimonónicas de color local (novelas realistas, costumbristas y sainetes madrileños), en las que «la ciudad era percibida como una expresión literaria estática» (Pike 33), el próximo paso consistió en la creación de una novela que tuviera un perfil definidamente interclasista y cuyo personaje fuera un intelectual o artista (alter ego del autor en muchos casos) que interpretase los cambios en la realidad urbana circundante en forma subjetiva, simbolista e impresionista, desligada ya del intento rectificador de la sociedad burguesa que transmitían los escritores precedentes³. Vamos de la completa y milimétrica descripción topográfica y toponímica de Madrid en las novelas realistas (*Fortunata y Jacinta* de Galdós sería una buena referencia) a una des-

¹ Bajtín define el cronotopo como la conexión intrínseca de las relaciones espacio-temporales que son artísticamente representadas en literatura. Bajtín extiende la significación del cronotopo al plano semántico cuando anuncia que «every entry into the sphere of meaning is accomplished only through the gates of the chronotope» (258). El cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa. A ellos pertenece el sentido que moldea la narración.

² Ya desde los ochenta las novelas de Galdós y A. Palacio Valdés son el claro testimonio de la renovación física y social de la urbe, sometida a la seducción de la tecnología y la máquina de vapor y a la imbricación de personajes de las clases bajas con la mesocracia madrileña.

³ Como apunta G. Gullón: «[En la novela modernista] [e]l espejo, en vez de reflejar el mundo, devuelve la imagen del hombre, y según éste se vea será su representación, y el texto cobrará formas que nada tienen que ver con la representación mimética de lo palpable» (32).

cripción de la Corte-villa donde prevalece una imagen mitificada, a veces precisa y otras distorsionada, de acuerdo con el punto de vista subjetivo del autor, que frente a la ausencia de sujeto trascendental en la modernidad propicia en la creación artística de la ciudad «una tentativa de objeto trascendental, un campo de experiencia abierto que, paradójicamente, funciona antitrascendentalmente: de ahí el vacío y el tedio, el horizonte nihilista fundamentado por Schopenhauer y Nietzsche» (Alarcón Sierra 55).

Para tal misión, Pío Baroja crea un paradójico personaje, mezcla de inventor con ribetes de filósofo, sociólogo, artista, docente, medio bohemio y medio literato. El metamorfoseo continuo de Silvestre encarna la figura del profesional semi-burgués desclasado y en crisis a causa del orden social resultante del capitalismo en ciernes. Dicho metamorfoseo, propio de la novela de aventuras, de la épica, como del *bildunsroman* propicia también en este caso la utilización de la parodia⁴. El recurso paródico presupone y afirma la emancipación en materia estructural, estilística y renovadora del lenguaje modernista, a la vez que se apropia del modo de pensar (positivismo) y expresión dominante (novela realista-naturalista) no denunciándolos, sino reproduciéndolos en un contexto sociológicamente incongruente y dando lugar a un Madrid esperpéntico, famélico, mitificado y apocalíptico; antecedente novelístico primigenio, opino, del Madrid «absurdo, brillante y hambriento» de *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán.

Siguiendo el merodeo existencial de Silvestre Paradox por aquel Madrid finisecular, propongo ahora matizar los postulados modernistas aplicados a la representación citadina y dividir el trabajo en apartados que engloban los motivos cronotópicos más originales y característicos de esta novela pionera del escritor vasco,

⁴ Inman Fox (29) habla de una parodia de la novela de folletines y apunta que el mismo Baroja firmó con el seudónimo de S. Paradoxa algunos artículos en la *Revista Nueva* (30). Los motivos que ligan a *Silvestre* con la novela de aventura, la épica y el *bildunsroman* son coherentes con la metamorfosis que experimenta el personaje debido a los cambios de profesión; el personaje se mueve en espacio y tiempo continuamente, no sólo en la capital española, sino también en el País Vasco y Francia; se hace referencia a lugares exóticos (Argel, San Petesburgo, Cristianía y Alejandría, aunque no se describe acción alguna del personaje en ellos) y el mismo Madrid se convierte en un lugar extraño y diverso a los ojos del personaje; las categorías temporales son débiles; es decir, no se tiene una clara idea del paso del tiempo narrativo, aunque sí se puede datar la acción en Madrid entre 1898 y 1900 (año de publicación como folletín en el diario *El Globo*) debido a que se hace referencia, entre otras cosas, a la guerra de Cuba.

que luego han servido de escenario, estética, tema y caracterización de personajes en las novelas madrileñas de la primera década del siglo xx que retratan las gestas de un proletariado de levita en el seno de la ciudad letrada modernista (*La voluntad* de Azorín, *Aurora Roja* [1904] del mismo Pío Baroja, *La horda* [1905] de Blasco Ibáñez, *Iluminaciones en la sombra* [1909] de Alejandro Sawa, y *Troteras y danzaderas* [1912] de Ramón Pérez de Ayala, por citar las más prominentes). Comienzo con la descripción y estudio del circuito de producción cultural, continúo con el detalle de elementos topográficos y sociales aledaños que promueven una «nueva poética de la miseria,» y, finalizo con el análisis de la mitificación de la ciudad por parte del personaje-artista-intelectual como intento de explicar el aparato funcional demoníaco que la misma emplea para castrarle su voluntad creativa.

BARRIO LATINO, SUS CALLES Y SU GENTE

La incipiente transformación industrial urbana, tan bien representada en las novelas madrileñas y burguesas de Galdós, trae aparejada una esperanza en el progreso material y el crecimiento económico capitalista. Por otro lado, mientras el enriquecimiento de la clase media propietaria reemplaza a la aristocracia, adoptando la primera los valores tradicionales de la última, se producen dos transformaciones fundamentales en la capital: el centro crece en forma vertical y el extrarradio, producto del aluvión migratorio que duplica la población madrileña en un término de 30 años (540.000 en 1900, 66% más que en 1872), lo hace en forma totalmente desorganizada, sin planeamiento previo. Madrid seguía creciendo para afuera y su población se desparramaba por Chamberí, Yeserías, Puente de Vallecas, Peñuelas, Puente de Toledo, arrabales crecidos en forma espontánea y desordenada (Juliá 370)⁵.

⁵ Es lo que Lewis Mumford llama «the non-plan of the non-city» (183), entendiendo el concepto de no-ciudad como aquel que corresponde a la falta de organización en materia urbanística en momentos que, dado el *boom* demográfico, se comienza a construir con la mente puesta en los beneficios económicos en detrimento de la calidad habitacional de las viviendas. *Silvestre Paradox* refleja la reforma arquitectónica de la capital cuando hace referencia a las obras y derribos que llevaba a cabo el Ministerio de Fomento (286-7). En este sentido, a través de las figuras del empresario Manresa y el marqués dueño de la casa de huéspedes se representa en el texto a la nueva burguesía madrileña, la cual abrigaba como máxi-

Las escenas principales de la novela transcurren en un noventa por ciento en el *Barrio Latino* madrileño finisecular, cantado como tal por Emilio Carrere en dos poemas homónimos. Siguiendo a los escritores bohemios de fin y principio de siglo se puede establecer el *Barrio Latino* en torno a la Universidad Central en la calle Ancha de San Bernardo y el Instituto Cardenal Cisneros en la Calle Reyes, casi esquina San Bernardo. El circuito luego se extiende hasta la plaza de Oriente, la Puerta del Sol y la calle Fuencarral donde estaba el Museo y Biblioteca Municipal. Por aquel dédalo de calles montan su ciudad letrada la segunda promoción de los bohemios, los de la *Bohemia Santa*: Joaquín Dicenta, Ernesto Bark, Rafael Delorme, Manuel Paso y los hermanos Miguel y Alejandro Sawa⁶. El *Barrio Latino* madrileño presenta redacciones de periódicos y revistas como *Don Quijote*, *Germinal* y *El País*; *Lumen*, la de esta novela, está establecida en la calle de Silva, que asienta un espacio que ha sido ocupado por librerías y editoriales hasta nuestros días; e imprentas: Baroja imprimía sus libros en la calle Tudescos, casualmente donde el escritor en esta novela sitúa la casa de huéspedes. El paisaje urbano se complementa con billares, cafés, tabernas y prostíbulos en las calles de Ceres (hoy desaparecida al ser trazada la Gran Vía) y San Marcos. En este lugar convergen personajes de todo tipo: la prostituta junto a su hermano de clase, el bohemio literato fracasado, el artista profesional y el anarquista dinamitero, el burgués terrateniente con aspiraciones nobiliarias y la dueña de la casa de huéspedes, el político corrupto y el librero aprovechador⁷.

Esta parte de la ciudad representa un verdadero laberinto, vehículo moderno para el viaje de aventuras. Las posibilidades que presenta este tipo de entramado urbano, y que metafóricamente

ma aspiración ahorrar lo suficiente para convertirse en nobleza. Estos burgueses, «cebo opíparo de la desamortización», fueron los que convirtieron a Madrid en una ciudad de caseros. Esta nueva clase, tras el necesario paso por la literatura y el periodismo, buscará abrirse puertas en la política (Juliá 317, 432).

⁶ Para una perspectiva más completa de las tres generaciones de bohemios madrileños (1854-1936), véase el trabajo seminal de Víctor Fuentes (1998).

⁷ Tomando como referencia la Puerta del Sol, donde se concentra el poder de toda la nación debido a la localización de algunos ministerios, redacciones de periódicos y establecimientos financieros (La Equitativa, Banco de España, Banco Hispanoamericano) cobra un alto valor simbólico-literario y sociopolítico; allí se dirigirán las manifestaciones de obreros que claman justicia social en novelas como *La horda* y *Aurora Roja* o intentan subvertir el orden de la Restauración a través de atentados dinamiteros (*Aurora*, *Troteras* y *Danzaderas*).

se pueden emparentar con las vicisitudes del personaje, radican en la imposibilidad de moverse libremente sin encontrar obstáculos. El simbolismo urbano, como lo explica Gelfant, conjuga los elementos físicos de la escenografía con las características sociales o psicológicas de la vida urbana (19): ver, atravesar, narrar e intentar descifrar este laberinto callejero es parte de un mismo proceso que el personaje (o el narrador) vive activamente y en el que el entramado requiere que el mismo se mantenga alerta de los peligros que la ciudad le puede presentar: esquinas, calles cortadas, tráfico y multitudes. El mismo Baroja evoca *Las calles siniestras* de aquel Madrid: «No sé cual de estas calles tortuosas y siniestras se llevaría la palma en estrechez, en sordidez y en negrura (816). La representación dislocada, que, otra vez, anticipa e invita a la analogía con el laberinto valleinclaniano en *Luces de bohemia*, equivale a la imposibilidad del personaje de resolver el puzzle urbano y su consecuente aceptación dentro del seno social, que a la postre se traducirá en la marginación o eliminación del mismo: Max muere de frío en este laberinto de calles, Silvestre se ve obligado a marcharse de la urbe⁸.

Las multitudes resultarán en la analogía de la masificación cultural: la masa de gente es amenazadora y presenta un carácter inhumano; a medida que la multitud crece, la visión del artista de la ciudad se hace más y más opaca, más misteriosa y siniestra (Benjamin 104-5, 134).

La introversión y la voluble en la personalidad del solitario personaje, paralela a la «retraída personalidad» (172) de Labarta médico/ panadero (doble de Pío Baroja en la novela), es acompañada en todo momento por la desolación y lugubricidad del paisaje madrileño. La imagen impresionista de la ciudad se convierte en el reflejo del espíritu pesimista del personaje. Obsérvese la simbiosis entre la angustia del personaje y la descripción del ambiente en la siguiente cita:

Silvestre se sentía solo, viejo y triste. Iba a cumplir los cuarenta y cuatro en aquel año [...]. Para otro aquella edad era casi la juventud; para él la vejez decrepita [...]. Asomado a la

⁸ En casi todos los textos modernistas que continúan la herencia de *Silvestre* (*Camino de perfección*, *La voluntad*, *Aurora roja*, *La horda*, *Troteras y danzaderas*), el personaje principal sufre alguna suerte de exilio (o muerte) y el desprecio de una sociedad que trata de reafirmar un orden social y un sistema de valores filisteos.

ventana solía mirar distraído los paisajes de tejas arriba, las chimeneas que se destacaban en el cielo gris, echando el humo sin fuerza, débil, anémico, en el aire plomizo de las lúgubres tardes de diciembre. (136)

No había alegría de vivir en aquel Madrid de «miserables sota-bancos y hogares pobres» (136), por lo que se impone en la mente de Silvestre la idea de concebir «un matadero de hombres» (137) donde irían a parar los fracasados, las perdidas, los vencidos, golfos, tristes, enfermos, desplazados todos de una ciudad que no les brinda condiciones⁹. La consecuencia de este desamparo incrementa el descrédito de Silvestre hacia todo tipo de instituciones gubernamentales, especialmente aquellas que fomentaban el progreso de las ciencias y hace que extienda la desigual «lucha por la vida» al terreno intelectual, aumentando su oprobio a todo lo que tenga que ver con la masificación social («la masa imbécil hoy dominante» (131) producto de la prensa, la democracia y el socialismo. Como consecuencia de estos sentimientos encontrados, Silvestre se presenta como un ser dividido, desasociado y solitario; fluctúa entre la falta de voluntad cuando la realidad social o las instituciones le coartan la iniciativa intelectual e individual y la recupera ante la posibilidad de encarar nuevos proyectos, que a la postre, en su mayoría, fracasan. La falta de cohesión con la comunidad urbana y la desintegración personal (y por extensión la desintegración del cuerpo social una vez destruidos los valores tradicionales) se transforman en la imagen de una ciudad decadente y a punto de estallar socialmente¹⁰.

PRODUCCIÓN CULTURAL: LOS CRONOTOPOS DE LA EDITORIAL Y EL CAFÉ EN RELACIÓN CON EL ARTISTA PROFESIONAL Y EL BOHEMIO

Coherente con su estado de ánimo y dentro del maremagno de consecuentes y tragicómicos fracasos inventivos, Silvestre se en-

⁹ La ciudad misma actuará como desolladero de hombres, específicamente en *La horda* de Blasco Ibáñez y *La voluntad* de Martínez Ruiz.

¹⁰ Este sentimiento finisecular y de raigambre meramente intelectual y nietzscheana (*Más allá del bien y del mal*), contrario a las masas que culminará en *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, es evidente en varias novelas modernistas posteriores a *Silvestre*: epicureísmo que utiliza Martínez Ruiz en la descripción del personaje Olaiz (doble de P. Baroja) en *La voluntad*, Blasco Ibáñez en *Maltrana* de *La horda* y A. Sawa en *Iluminaciones en la sombra*.

trega a la filosofía schopenhaueriana, decidiéndose a escribir *Los esquemas de la Filosofía*, el cual nadie quiere publicar, pero que le da pie para conocer y entrar en la industria editorial madrileña. De esta forma, conoce al bohemio Pérez del Corral; al editor y «escritor de talento», Amancio Ramírez, personaje entre Zaratus-tra y Don Latino de Hispalis del futuro *Luces de bohemia* que hacía del rubro editorial «su cocido» (177); y al mecenas don Braulio Manresa, capitalista acaudalado, que le proponen comenzar una revista, *Lumen*, que pretendía llevar la literatura y las artes por nuevos derroteros «con más de ochenta mil suscripciones seguras, subvención de todos los casinos, ateneos, Academias, corporaciones científicas» (163)¹¹. De esta forma, se observa el primer cambio de rubro de Silvestre, de inventor a filósofo y literato, y se empieza a delinear el circuito de producción literaria en el Madrid de entonces que lo llevará, posteriormente, a escribir una novela-ensayo sobre la golfería madrileña.

En los capítulos que refieren al circuito geográfico y de producción cultural de los bohemios se mencionan dos cafés: el Fornos, «donde van los señoritos a echárselas de calavera» (171) y el cual no le es simpático a Silvestre y el Oriental. Se hace mención al mismo Fornos casi al final de *Silvestre*: «Nos iremos a cenar al Fornos. Una cenita de tres pesetas» (310). «¡Fornos! En esta palabra se condensa toda una época [...] Su fama la han recogido muchas plumas» (55-6), nos dice un nostálgico Velasco Zazo en *Florilegio de los cafés*. Rubén Darío habla de las veladas «semi-barriolatinescas» de Fornos: «en un mismo día he visto a un académico, a un militar llegado de Filipinas, a un actor, a Luis Taboada y a un torero» (1901: 51-2). Baroja en la novela menciona a un bohemio, Betta; al anarquista catalán Grau; Media-pica, el «novillero semiliterato»; el empresario Manresa y a un grupo de desarraigados más (166). El café Fornos vuelve a aparecer en *La horda*. Maltrana, el personaje principal, frecuenta mucho este local para tertuliar en «una mesa de futuros genios» (57) acerca de

¹¹ Como apunta del Moral (168), poner en circulación un periódico o revista literaria en el Madrid finisecular no debería resultar tarea muy engorrosa. La vida de estas publicaciones era muy efímera debido a la gran cantidad de competidores en el mismo ramo que no permitían sacar el suficiente provecho económico para mantenerse. En la novela también se menciona la *Revista Joven*, la cual era administrada por don Pelayo y Huesca, que finalmente tiene que abandonar la empresa «porque no le pagaban» (235).

las innovaciones en «la tumultuosa e ingobernable República de las Letras» (57). El Oriental quedaba en la Puerta del Sol y es allí donde tendría su centro de operaciones el infame Silvio Fernández Trascanejo de *Aurora Roja*.

Los cafés madrileños de entonces funcionaban como una especie de termómetro en lo que a materia política, social y literaria se refiere. Emilio Carrere, que le dedicó varios poemas a los cafés y su gente, reconoce que «al café se va a tomar café sólo aparentemente. Este es el pretexto. Al café se va a divagar, a gritar, a cambiar impresiones, a escribir artículos o a acariciar los flancos de nuestras amiguitas» (cit. en Velasco Zazo 79). El cronotopo cafeteril, «herencia de hispanidad y madrileñismo», ha sido el lugar común del fárrago social madrileño desde la época de Moratín (*La comedia nueva*); pero con Mesonero Romanos (*Memorias de un setentón*) y Larra (*El duende satírico del día*), y más tarde con Galdós y su *Fontana de Oro*, se halla en la narrativa española un sentimiento de zozobra por parte de los intelectuales ante el claro acceso a estos establecimientos de personas surgidas de la «nueva aristocracia económica» y de una clase proletaria y pequeño burguesa trasgresora y políticamente activa¹². Entre la nueva clase de individuos que frecuentan el café, y a los que las novelas precedentes —salvo *El frac azul* (1854) de Pérez Escrich— no mencionan, se encuentran los bohemios-literatos y *golfemios*, grupo heterogéneo entre los que había profesionales y estudiantes de carreras terciarias¹³. Este cenáculo de intelectuales bohemios intenta cambiar el rumbo de las letras y las leyes de la Restauración por medio de bombas literarias, como atestigua el personaje Maltrana de *La horda*: «[en el café] el sarampión litera-

¹² Más allá de «dárselas de calaveras», estos nuevos grupos que comienzan a abandonar el rol afásico en el que estaban sumidos por el antiguo régimen aristocrata y nobiliario que les vedaba el acceso a estos lugares públicos, comienzan a utilizar este espacio para un sinnúmero de reivindicaciones políticas que van desde el más rancio conservadurismo hasta lo más radical de las propuestas socialistas y anárquicas por entonces en boga (erigiéndose *Aurora roja* como el mejor de los ejemplos). No es por lo tanto extraño que este amasijo interclasista de tendencias políticas produzca en la mente del escritor profesional de entresiglos, sumido como se ha dicho en una posición individualista, antisocial y antidemocrática un abigarrado temor por este tipo de reuniones, sea del signo político que sea.

¹³ *La Comisión de Reformas Sociales* atestigua el caso: «No faltará entre ellos algún individuo [...] que revele alguna instrucción [...] y hoy recorre los cafés donde podría decirse que es su vivienda, constituido en uno de tantos «Apóstoles alcohólicos de la desilusión social» (cit. en Ralle 183).

rio tomaba formas rabiosas» (58), se despotricaba contra la fauna literaria de escritores españoles y se llenaba de imprecaciones «al miserable pueblo y a la repugnante burguesía» (58).

La empresa editorial no funciona, pero «la tribu de harapiientos», «golfos de profesión», que conformaban el comité editorial continúa exprimiendo económicamente al acaudalado Manresa. El circuito de los bohemios, encabezados por Pérez del Corral, se extiende desde los cafés del Barrio Latino hasta la plaza de Oriente, donde tienen lugar improvisados parlamentos del *Don Juan Tenorio* y fingidos duelos entre los propios bohemios, todo con el objeto de *epatar* a Don Braulio que se creía estar rodeado de «matones y espadachines» (183)¹⁴. En esta vena, es evidente que tanto Pío como Ricardo Baroja (representado en la novela en la figura del menor de los Labarta), más allá de vivir en el Barrio Latino y de hacer exclamar a Silvestre «¡Bohemia negra! ¡Bohemia negra!» (58), cuando se encuentra solo, sin dinero y con hambre, no son bohemios. Conocen y hasta conviven con ellos, pero su intención, sustentada en un modo de vida y el apoyo financiero de su posición burguesa, radica en el deseo de triunfar como artistas profesionales. En este sentido, cobra coherencia el ataque continuo que hacen de aquellos bohemios, identificándolos más con la golfería que con los escritores o artistas profesionales¹⁵.

De esta manera, se subraya como cardinal el hecho que *Silvestre Paradox* es la primera novela que marca el reordenamiento considerable dentro de aquellos dos grandes grupos que ostentaban el capital cultural en la Corte. Se acaba el mecenazgo y alrededor del desastre del 98 surge la bohemia de los Dicenta, Palomero, Delorme, Bark, Sawa y Paso, entre otros: *La Santa Bohemia* del Grupo *Germinal*, decadentista y con simpatías hacia el socialismo y el anarquismo; la misma bohemia de alma de los que eli-

¹⁴ Las plazas también representan un repetido motivo cronotópico urbano en el período de entresiglos, donde la tribu de desarrapados bohemios llevaban «su nomadismo noctívago» no sólo a la plaza de Oriente, sino que solían extender sus bacanales a las plazas de Antón Martín y del Progreso (Fuentes 1998: 78).

¹⁵ Esta oposición escritor profesional/bohemio, como lo afirma Bourdieu (1993: 59), radica en el hecho que, más allá de que ambos se encuentren en el campo de la producción cultural, el autor profesional está obligado a llevar una vida más «organizada,» regular y cuasi burguesa; mientras que el bohemio o «proletario intelectual» está condenado a las migajas del periodismo o el mundo editorial y llevar una vida libre y desordenada, precio o condena social que el escritor debe pagar para ser espiritualmente bohemio.

gieron vivir en mitad del arroyo y, a la vez, montarse en la torre ebúrnea y pensar en azul y jaspe. Por otro lado, Pío Baroja, Martínez Ruiz (Azorín) y Ramiro de Maeztu, que en sus primeros años en la «República de las Letras» fueron rebeldes y anarquistas, entendieron que para consagrarse como escritores profesionales deberían conciliar gustos y estrategias con los entonces poseedores del capital cultural; así lo hicieron y trocaron sus posiciones radicales primigenias por poses, se podría decir, más suavizadas, decididamente pequeño burguesas, sin por ello tener que renegar su sensibilidad estilística modernista. El duelo es ganado por los escritores profesionales que, reconciliados con el mercado editorial, expulsan del circuito de producción cultural a los bohemios, quienes a su vez, o mueren a causa del consumo de alcohol, el ajenjo y las drogas, o buscan refugio en los pocos habitáculos, tabernas y prostíbulos que sobreviven a la construcción de la Gran Vía en 1909.

Al margen de la observación anti-*golfémica*, dada en este y otros textos barojianos posteriores por la cantidad de eufemismos que el narrador le prodiga a los falsos bohemios, se le brinda tributo a Pérez del Corral en *Silvestre Paradox* como símbolo de la coetánea (me refiero a la época que Baroja escribió la novela) y prontamente extinta *Santa Bohemia* madrileña. Se puede encontrar en el emblemático y contrastante peregrinaje de la buhardilla del bohemio al cementerio un palmario antecedente de aquel vía crucis de *Luces de bohemia*, recorrido obligado por todas las estaciones del circuito ciudadano: calle, jardines, cafés, tabernas, librerías, cárcel y hospital, antes del descenso final a la muerte, y a la fosa: «El escenario es de un Madrid, ya no Corte, sino capital, pero, sobre todo capital del capital, con todas las injusticias y abusos inherentes al sistema [...], lado a lado: el Madrid del lujo y de la ostentación, y el Madrid ‘ciudad de la muerte’» (Fuentes 1999: 67-8). La escena es altamente simbólica cuando de la descripción real del entierro del bohemio se pasa a la referencia metatextual onírica que hace Silvestre de Pérez del Corral, ya que no sólo se sacraliza la fantasmagórica figura del bohemio, que luego aparecerá puramente representado con su sombrero blanco y «saludando a todos con unción evangélica» (291), sino que ese simbólico «entierro textual» será el antecedente, si no el más concreto, seguramente el más antiguo, de los postreros momentos de la vida y muerte del último de los santos bohemios, Max Estrella/

Alex Sawa, que coincidentemente plasma Valle Inclán en *Luces de bohemia*.

ACTIVIDAD CULTURAL DE LA CLASE BAJA EN LA VILLA: DE LA CASA DE HUÉSPEDES AL TABLADO DE LA ZARZUELA

Por otro lado, el circuito de producción cultural de y en la Villa no se circunscribe solamente a los escritores profesionales y bohemios, sino que también toma en consideración la producción cultural urbana de las clases bajas madrileñas. Para tal misión, se destaca el profundo arraigo que tiene el género chico y la zarzuela entre las clases populares madrileñas: «¡Símbolo delicado y perfecto de las relaciones que existen entre la poesía y la vida!» (217), dice el narrador a la sazón. El narrador comenta respecto a los divertimentos de los vecinos del edificio de la calle Tudescos que «había en su alma una necesidad de rebajamiento y de perversidad extraña» (210). Para la ocasión, el autor presenta un paralelo entre los actores en el tablado y los personajes femeninos que acuden a una función del género chico: «reían como locas al oír las enormidades que decían, y aprendían frases» (211). En esta simbiosis entre los personajes de la novela y los de la zarzuela y el género chico (géneros que tienen por objeto imitar y amplificar de manera grotesca la vida, lenguaje y tipos del pueblo), Baroja evoca y organiza los distintos niveles de respuesta en el lector a través de la presentación cronotópica del lugar y los grupos de interés que lo forman. El espacio teatral en las novelas, otrora ocupado exclusivamente por la alta burguesía, aristocracia y nobleza, es sustituido ahora por la clase baja; dando lugar, también, como se observa en el capítulo «Reunión de medio pelo», a la representación novelística de nuevos espacios de esparcimiento y producción cultural como serán las fiestas vecinales en casas particulares donde se canta, se baila y se juega a las cartas, el teatro por horas y las quermeses¹⁶. De esta forma, el gusto por

¹⁶ Se da en esta época la práctica masiva del arte coral, atrayendo a los obreros y a sus hijos (en este caso es la hija del administrador del edificio de la calle Tudescos) que acuden a esta clase de asociaciones que no exigen para beneficiar y proporcionar cultura preparación alguna; «suavizando en ellas —como apunta Ralle— sus costumbres y adquiriendo hábitos de sociedad, hallan el medio de exteriorizar lo que es innato en el hombre, o sea, el sentimiento, por medio del canto, guiados así por una necesidad pedagógica» (191).

el drama romántico en novelas como las de Galdós y Alas, es reemplazado por los géneros más populares que, como informa la *Comisión de Reformas*, son las que «más les divierten [a los obreros], las cuales, si no moralizan, dulcifican por lo menos sus ideas y sus costumbres» (cit. en Ralle 190). En *Silvestre* también se observa que la zarzuela y el género chico coparán el mercado literario de la Corte-villa y promoverán la afluencia de un público bastante heterogéneo: no sólo personajes de la clase baja, sino también miembros de la burguesía económica, intelectual y artística. De aquí se desprende, como apunté al principio, uno de los detalles más innovadores que se observa en la representación de Madrid en la literatura de principios de siglo xx y que radica en la movilidad e intersección de las distintas capas sociales.

EL EXTRARRADIO MADRILEÑO: CONTAMINACIÓN, GOLFOS, HETAIRAS, HOMOSEXUALES Y TRAVESTIDOS: «¡MADRID ES UNA CLOACA!»

En la novela modernista los personajes artistas (e intelectuales) también interactúan, con más frecuencia que en las novelas decimonónicas, en sectores de sociabilidad obrera y en sectores marginales del extrarradio donde prolifera la criminalidad y la prostitución. El panorama de la clase obrera en el extrarradio difiere considerablemente respecto a la que habita en el Centro. A la alienación y descuido de la gente que vive en las afueras de Madrid (específicamente el narrador se refiere a los barrios adyacentes a la Carretera de Extremadura a la cual se accede, desde el centro de Madrid, por la extensa calle de Segovia, atravesando el puente del mismo nombre) se le suman la mugre y la decadente edificación del lugar. No llamará la atención, por lo tanto, cuando el narrador describe los lugares que frecuentan Silvestre y don Pelayo para la elaboración del libro sobre la golfería madrileña, que la mayoría de estos tugurios del hampa (garitos, buñolerías, chirlatas) se encuentran en las afueras del Barrio Latino de Madrid: el Mesón de la Cuerda, el Palacio de Cristal de la Montaña del Príncipe Pío, la taberna de los Valientes, La Catedral; en este «se reunían algunos carteristas afamados y de cartel» (237). Estos mismos lugares son mencionados posteriormente en *La horda* por el golfo hermano de Maltrana (235-8). La alusión a los barrios marginales concuerda con el sentimiento del hombre letrado cita-

dino que, por medio de adjetivos degradantes, multiplica las imágenes feas, tristes y deshumanizadas, y alerta sobre la inminente entrada a la ciudad de este grupo de marginales de la periferia (aspecto que luego desarrolla ampliamente Blasco Ibáñez en *La horda*).

Acto seguido, Silvestre contempla a Madrid desde lejos. Se presagia el apocalíptico final de la novela cuando el personaje logra divisar sobre el cielo madrileño la figura de un «gigantesco reptil» (117), producto de los humos emanados por la fábrica de gas. Esta fábrica, cuya chimenea todavía sobrevive, reaparece en aquella literatura (está en *Misericordia* —1897— de Galdós, *La voluntad* de Martínez Ruiz y en la trilogía de *La lucha por la vida* también) como símbolo de la modernización, pero también del peligro de destrucción ecológica. Se hace evidente, por otro lado, la intertextualidad entre *Silvestre Paradox* y *Mala hierba*, cuando en esta última se hace mención también a uno de los pueblos del extrarradio madrileño, productos también de la caótica urbanización e industrialización, y el narrador asevera que: «de la chimenea de la Fábrica de gas salía una humareda negra, como la espiración poderosa de un monstruo» (313). Y más adelante: «Hacia Madrid, de la chimeneas de la Fábrica de gas salían llamaradas rojas como dragones de fuego» (315). En esta tónica, las vistas impresionistas del contaminado cielo de Madrid y los problemas urbanísticos, unidos al continuo fracaso funcional de los inventos del personaje principal, nos remiten al fallido intento de modernización tecnológica y social española que tanto en Baroja como en Unamuno, Martínez Ruiz y Valle-Inclán tiene amplio desarrollo¹⁷.

Debido a la experiencia con el detritus de civilización del extrarradio, Silvestre decide publicar un folletín que llevaría por título *Los golfos de Madrid. El salón y la taberna o el mundo del vicio*¹⁸. Por su parte, su ayudante, Pelayo Huesca, le refiere la his-

¹⁷ Los modernistas que se adscribían al *Art Nouveau* mantenían una relación de ambivalencia respecto a la tecnología: buscaban en el progreso de la industria para mejorar la vida y reaccionaban contra ella cuando intuían un futuro dominado por la mecanización y una sociedad inhumana y hostil, que como corolario parecía desarrollarse en forma cada vez más fragmentada: obreros contra patronos, el arte contra la ciencia, ésta contra la religión, las masas contra las elites.

¹⁸ Es obvio que Baroja parodia el título de su ensayo sobre *La patología del golfo* que aparece en sus *Memorias*. Otra vez, en la caracterización del personaje principal de *Silvestre Paradox*, un intelectual con intenciones de consolidarse en el mercado literario a través de su profesionalización, el autor, concientemente, lo vincula

toria de la *Escarolera*, la *Zoila*, *Varillas* y la *Rubia*, notorios travestidos del circuito madrileño que, junto a jóvenes «golfos o chulapos cualquiera» (240), contaban entre su clientela a marqueses, condes, escritores y toreros¹⁹. La reacción de Silvestre es: «Sodoma y Gomorra. ¡Madrid es una cloaca!» (240). El catalizador de esta expresión radica en la destrucción de todos los valores tradicionales que proporciona la urbe y que aterra al personaje; entre ellos, el florecimiento de actividades sexuales que hasta el momento se habían mantenido solapados bajo el negro manto de una tradición y costumbres cristianas que se negaban a aceptar usos y preferencias sexuales que naturalmente se daban entre los hombres desde que el mundo es mundo²⁰.

HACIA UNA POÉTICA DE LA MISERIA Y LA MUERTE EN EL MADRID DE PRINCIPIOS DE SIGLO

Sentía, Silvestre, «toda la podredumbre humana [que] le rodeaba y acechaba» (240) y para purificar su pensamiento, mientras recorría la Plaza del Sol, recordaba lugares bucólicos,

[V]olar a los valles sombríos, a las playas desiertas [...]. Galeote triste de una vida miserable, remaba y remaba [...], sin percibir a lo lejos la luz del faro, bajo un cielo negro, en un

con la producción realista-naturalista, gustos burgueses por excelencia: «El honrado burgués, repantigado en su butaca, podía refocilarse leyendo tan amenos horrores» (231).

¹⁹ En esta referencia a los «vicios» de la aristocracia y de la nobleza, sumados al capítulo entero, «Paradox, preceptor» (en este capítulo reconocerá el lector algún personaje de *Camino de Perfección*) que le dedica Baroja a la «ilustre» familia de los Álvarez Ossorio Elorz y Dávalos en el que el cura de la familia mantiene relaciones sexuales con un niño, una de las tías acosa sexualmente a las criadas y pretende conciliar un casamiento incestuoso entre los hijos de su hermana, creo que el escritor vasco intenta declarar el definitivo fracaso de la aristocracia española, clase social que ya había sido bastante vapuleada por los escritores del siglo XIX, y que en muy contadas ocasiones (y en forma negativa, excluyendo apólogos del falangismo como Giménez Caballero o Agustín de Foxá) vuelve a hacer su aparición en la novela del siglo XX.

²⁰ En palabras de George Bataille (1957: 42-3), en el afán de mantener las tradiciones ancestrales de la vieja España y poner de manifiesto sus prohibiciones exageradamente obliterantes, cuando se hace referencia al erotismo (también, como más tarde veremos, al desenfreno orgiástico de las masas), se utiliza una retórica angustiosa, radical y trágica. En novelas modernistas posteriores como *Aurora Roja*, *La horda* y *Troteras y danzaderas* se vuelve a hacer mención a homosexuales y travestidos.

pantano turbio que reventaba en burbujas, producidas por exhalaciones de la porquería humana. (240-f)

El menosprecio de Corte y alabanza de aldea no surge mucho efecto en el «encanallado Madrid» modernista. Más bien, por el contrario, el número de aspirantes a la gloria literaria siguen sintiendo el llamado de Madrid, «el hospital inmenso donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España» (4), como leemos en el comienzo de *El frac azul* de Pérez Escrich. Incluso algunos de los pocos escritores que se vuelven a su tierra, como el personaje Arsenio Bériz en *Troteras y danzaderas*, siguen sintiendo el llamado de la ciudad: «Estoy desesperado. ¡Madrid, mi Madrid fascinador y canallesco! Compadéceme» (411). Son estos mismos autores los que rememoran los engendros de la mala vida, las impurezas del arroyo que se agitaban en aquel ambiente de miseria, degeneración y espanto. Por ende, a contramano del ideal urbanístico de Georges Haussmann o John Ruskin, estudiado por Benjamin (1970), que invitaba al regocijo del paseante de las grandes avenidas y galerías, para el *flâneur* madrileño las construcciones modernas y el ensanche con sus cinturones de pobreza son un dolor enquistado en la médula de un país derrotado. Ética y estética, valores excluidos del aparato capitalista, son los que motivan a los escritores modernistas a representar las contradicciones socioeconómicas. De esta forma, los modernistas españoles se decantan por una «poética de la miseria», cuyo parámetro en las artes lo representaría el Pablo Picasso de la época azul madrileña y, más tarde, Gutiérrez Solana, ya sea con el pincel o con la pluma; costumbrismo de la «mala vida» que apenas es tratado por la crítica a pesar del gran impacto que tuvo en el arte, la literatura (Baroja, Azorín, Blasco Ibáñez, Alejandro Sawa) y la sociología de la época (*La mala vida en Madrid* de Quirós y Llanas Aguinaliedo de 1902 y *Hampa* de Rafael Salillas de 1898).

A la muerte del bohemio Pérez del Corral y evitando que el cuerpo sea enviado a una fosa común, Silvestre se pasea entre las tumbas del Cementerio del Este y reflexiona, «en lo horrible de morir en una gran ciudad, en donde a uno lo catalogan como a un documento en un archivo, y contempló con punzante tristeza Madrid a lo lejos, en medio de campos áridos y desolados, bajo un cielo enrojecido...» (253). Si bien en la primera vista de Madrid

desde lejos se cierne un «gran reptil» sobre el cielo madrileño, presagio del Apocalipsis que se discutirá en breve, todavía existe una luz de esperanza en el personaje de ver sus logros realizados. En esta última vista desde el cementerio y luego de probar sin fortuna todo tipo de inventos y profesiones, la imagen encarnecida del cielo que recubre a la ciudad le brinda al lector, y conjuga perfectamente con el estado de ánimo del personaje; un sentimiento de extrañación, soledad y desamparo que en el caso de la literatura post-romántica se traduce muchas veces en el exterminio del personaje por parte de la ciudad²¹; aniquilación que se puede corroborar en el texto cuando Silvestre dice «est[ar] envenenado por este pueblo [...]». Es un pueblo deletéreo» (305) y anuncia la necesidad de marcharse definitivamente de la Corte.

MADRID MITIFICADO: APOCALIPSIS Y EXILIO

Antes del exilio definitivo, se dará lugar a una mirada panorámica de un Madrid carnavalizado y macabro, partiendo de la referencia a un lienzo goyesco²². Aquí se empieza a definir la ambigüedad, contradicción e inversión de la literatura modernista respecto a la incorporación de pares de contrarios: celebración de la vida-muerte, enfrentamiento (y muchas veces correspondencia directa) entre la modernidad-tradición, belleza-horror, bien-mal, Dios-demonio; herencia *baudelariana* caracterizada por la inequidad religiosa en el imaginario decadentista. Existe una asociación entre civilización (*Kultur*) como el producto más elevado de la

²¹ La referencia mítico-histórica entre la monumentalidad de la ciudad y la necrópolis posee una larga tradición en la literatura mundial, pero es Larra quien en el siglo XIX hace la primera referencia literal entre Madrid y el cementerio. Los narradores modernistas recuperan esta analogía y en textos como *Silvestre*, *La voluntad*, *Aurora Roja*, *La horda* e *Iluminaciones* existe una referencia directa a la necrópolis madrileña de don Mariano. Se presenta de esta forma una distopía entre el presente, Madrid ciudad de los vivos-Madrid ciudad de los muertos, que descansa sobre la monumentalidad de un Madrid histórico y sobre los cuerpos de los muertos que ayudaron a construirlo arquitectónicamente y culturalmente (y que también han contribuido a su decadencia), que en términos freudianos ha dejado huellas visibles en lo que es el Madrid actual (me refiero al finisecular).

²² En *La voluntad* de M. Ruiz se da comienzo a la narración en Madrid evocando estas mismas danzas funestas (230). En varios poemas bohemios como «Spoliarium» de Francisco Villaespesa o «¡A la salud de los muertos!» de Emilio Carrere, quien también le brinda tributo al Goya de la pintura negra, se observa la misma celebración demoníaca.

mente humana y la ciudad como la más densa, y a la vez más enrarecida (siniestra), destilación de civilización (Pike 19).

Los personajes se convierten en testigos del Apocalipsis urbano. La niebla tiñe a Madrid de misterio; arquitectura y personas se tornan subrepticamente en espectros fantasmagóricos y demoníacos:

De lejos, entre la niebla, el montón confuso de sombras que saltaban y agitaban los brazos en el aire parecía formar parte de alguna bacanal demoníaca pintada en blanco y negro por Goya [...]. [G]rupos de desarrapados bailando una especie de danza desesperada y macabra (307).

La acción pasa, seguidamente, a una fiesta navideña organizada por los hermanos panaderos. Labarta grande, el médico/panadero, lee el argumento de, «un poema tremendo, lleno de frases terribles» (314)²³. Se puede observar en este poema la mezcla entre elementos litúrgicos diabólicos, el mismo Papa con el número 666 grabado en la frente y una referencia directa a la *Danza de la muerte* del medioevo, en la que esta vez,

[S]e ha visto entrar la Muerte con una corona de hoja de lata, montada en bicicleta [...]. Una legión de esqueletos carcomidos pedaleando sobre bicicletas, y en los ciclistas se han visto insignias de obispos y Papas, de beatos, místicos, abadesas y doctoras, reinas [...] (315)²⁴.

²³ Este pasaje de la novela, el último capítulo, es publicado paralelamente por P. Baroja bajo el título «Orgía macabra» en el número 1 de la revista madrileña *Arte Joven* (3) del día 31 de marzo de 1901.

²⁴ Observo que es muy factible que Baroja se haya inspirado para esta narración en «el primer fantasmagórico español.» Francisco López Serrano en su libro *Madrid, figuras y sombras* señala que éste era un hombre de apellido Matilla, del cual da referencia el mismísimo Larra en «Jardines Públicos» (39). El *Diario de Ávila* recoge una nota sobre el mismo Matilla y su macabra máquina que proyectaba: «Retratos de hombres célebres, espectros y fantasmas desapareciendo por una tempestad» (cit. en Carlos Serrano López 41). Habría que agregarle la bicicleta, todo un símbolo moderno de la época, y tenemos el cuento-poema de Labarta. En esta misma vena, se puede evidenciar que la representación satírica y truculenta a través del carnaval popular y la descarnada y tremendista imagen esquelética de la muerte se deben al pintor belga James Ensor, cuyos rasgos seguirán haciéndose presentes en las obras de Evaristo Valle y Gutiérrez Solana (C. Serraller 116, 134). Solana, continúa C. Serraller; acusa la voluptuosidad del Valle de *Lucas*, la irritación contra el mundo de P. Baroja, la voluntad difícil de Antonio Azorín y la voluptuosidad que con tanto dramatismo chorrea el unamuniano *Cristo de las Claras* (160).

La caricatura entronca con *lo grotesco* (un mundo distanciado) en el que deben revelarse como extrañas y siniestras las cosas que antes eran conocidas y familiares; es, en este mismo sentido, el comienzo en la literatura moderna de «mirar la realidad de España a través de los espejos cóncavos» para concluir que ni la ciencia, ni la religión eran adecuadas para resolver la problemática de la realidad humana²⁵. Por otro lado, esta mezcla de religión y satanismo, actitud de rechazo y rebeldía del orden moral y social establecido es típica del modernismo que no reniega de recurrir a lo fantástico y a lo onírico para pintar la realidad. Baudelaire completa la idea al unir lo diabólico y humano de las pinturas de Goya: «El gran mérito de Goya consiste en hacer verosímil lo monstruoso. Todas estas contorsiones, estas caras bestiales, estas muecas diabólicas están penetradas de humanidad [...] [a]l punto de que la unión entre lo real y lo fantástico es imperceptible» (cit. en C. Serraller 105). Pío Baroja es consecuente con lo expresado por el *poeta maldito* y logra plasmar la descripción real (dentro del texto) de las danzas macabras en el centro de la ciudad con la descripción ficcional, en forma metatextual, de las danzas macabras en el cuento, produciendo de esta forma una línea cohesiva muy sutil entre ambos (meta)textos, en clara combinación entre lo natural de una visión real e impresionista con una visión trascendente y sobrenatural. La narración de Labarta termina con un foso en el suelo donde han desaparecido todos los personajes sepultados; la culminación del relato metatextual es acompañada con hurras a la Muerte por parte de los personajes invitados a la fiesta navideña («la muerte mejor que la vida», dice Silvestre); estos mismos, paso seguido, se enfrasan en una orgía en la que se cambian de pareja «como quien cambia de paraguas» (316).

Este corolario apocalíptico en tono carnavalesco nos permite resumir el sentimiento del personaje (y de toda una generación)

²⁵ Pavis indica que lo grotesco es un íntimo aliado de lo tragicómico y que de lo grotesco tragicómico a lo absurdo hay sólo un paso (165-6). Lo grotesco es lo cómico en lo caricaturesco, burlesco y bizarro; un ser percibido como una desviación de la norma aceptada (165-6, 418). Lo absurdo es la sinrazón, lo insensible y la pérdida de cualquier conexión lógica con el resto del texto (1). Si Rodolfo Cardona (20) y Anthony Zahareas (31) coinciden en enunciar como procedimientos fundamentales del esperpento su naturaleza grotesca, el realismo histórico, la teatralería y con esta la importancia de las marionetas, lo absurdo, y, sobre todo, el distanciamiento irónico, no se puede dudar que *Silvestre Paradox* presenta claros indicios que lo ligan con el género en cuestión, como lo apunté al principio del trabajo.

acerca de la tergiversación de todos los valores morales tradicionales a causa de la irrupción sistemática del capitalismo emergente con todo lo que éste conlleva: pérdida del amor; la mecanización del arte y la religión; y la materialización de la vida moderna. Por lo tanto, es en la ciudad, lugar de concentración no sólo del capital, sino donde se dan lugar personas de todos los estamentos sociales y en el que florecen todo tipo de «perversiones» sociales modernas donde hace eclosión el sistema y donde el individuo, al vivir estas «nuevas e inusuales experiencias», acaba por descreer en el progreso de la humanidad, celebra la muerte como si fuese la vida y prevé un desenlace fatal del mundo. Esta alabanza a la muerte coincide con la muerte simbólica del personaje dentro de la gran ciudad; la ciudad lo ha expulsado por segunda vez y para siempre (de niño su familia se vio forzada al exilio a causa de la falta de posibilidades en Madrid), le ha coartado la posibilidad de progreso y lo fuerza a exiliarse; su resurrección y su futuro estarán signados por una *vida realmente fantástica* en África, escenario de la novela que completa la serie: *Paradox Rey* (1906).

En conclusión, *Silvestre Paradox* es la novela urbana y madrileña que contribuyó a iniciar el movimiento literario modernista en España. Las dudas acerca de los «favores» del capitalismo, la renovación industrial y arquitectónica, y el pesimismo y misantropía hacia la burguesía y las masas de su mixtificado personaje serán heredados por Martínez Ruiz en *La voluntad* (1902), que a su vez perfeccionará la técnica impresionista y el simbolismo parnasiano en la narración urbana. La representación cronotópica interclasista de Madrid: el asedio y apropiación de lugares antes vedados al vulgo y la figura del intelectual-artista desclasado, serán bien aprovechados en *Aurora roja* (1904), del mismo Baroja, y en *La horda* (1905) de Blasco Ibáñez, esta vez dándole voz a personajes netamente proletarios y a sus diatribas libertarias. Alejandro Sawa legará su testamento bohemio, *Iluminaciones en la sombra*, sin soslayar los motivos cronotópicos, personajes, cuestiones sociopolíticas y estéticas que ya se insinuaban en *Silvestre*, y que a la postre, de manera bufa e irónica, también supieron capitalizar Ramón Pérez de Ayala (*Troteras y danzaderas* de 1912) y Ramón del Valle Inclán (*Luces de bohemia* de 1920).

OBRAS CITADAS

- Alarcón Sierra, Rafael. «La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre (De Baudelaire a Manuel Machado)». *ALEC* 24 (1999): 35-64.
- Aznar Soler, Manuel. «Modernismo y bohemia». *Bohemia y literatura: de Bécquer al modernismo*. Eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Sevilla: U de Sevilla, 1993.
- Bakhtin, Mikhail M. «Forms of Time and the Chronotope in the Novel». *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas, 1981.
- Baroja, Pío. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. 1901. Ed. Inman Fox. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- . *Las calles siniestras*. Vol III. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1946-1951.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. París: Minuit, 1957.
- Benjamin, Walter. «París, capital del siglo xix». *Sobre el programa de la filosofía futura, y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- . «Sobre algunos temas en Baudelaire». *Sobre el programa de la filosofía futura, y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *La horda*. Madrid: Sempere, 1905.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Nueva York: Columbia UP, 1993.
- Calvo Serraller, Francisco. *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Cardona, Rodolfo. «El esperpento como género». *Ínsula* 46 (1991): 20-22.
- Carrere, Emilio. *Las mejores poesías de Emilio Carrere*. Madrid: CIAP, 1929.
- Fox, Inman. «Introducción» a *Aventuras, invenciones y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Fuentes, Víctor. «El Madrid de los bohemios 1854-1936». *Claves* 85 (1998): 77-80.
- . *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*. Madrid: Celeste, 1999.
- Gelfant, Blanche. *The American City Novel*. Oklahoma: U de Oklahoma P, 1970.
- Gullón, Germán. *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1992.
- Howe, Irving. *Literary Modernism*. Greenwich: Fawcett, 1967.
- Juliá, Santos, David Ringrose, y Cristina Segura. *Madrid: Historia de una capital*. 5.ª ed. Madrid: Alianza, 2000.
- Lacarta, Manuel. *Madrid y sus literaturas*. Madrid: Avapiés, 1986.
- Martínez Ruiz, José. *La voluntad*. 5.ª ed. Madrid: Castalia, 1989.
- Moral, Carmen del. *La sociedad madrileña. Fin de siglo y Baroja*. Madrid: Turner, 1974.
- Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcourt, 1961.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: U de Toronto, 1998.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Troteras y danzaderas*. 1912. Madrid: Castalia, 1991.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Ralle, Michel. «La sociabilidad obrera en la sociedad de la Restauración». *Estudios de historia social* 50-51 (1989): 145-99.
- Serrano López, Carlos. *El nacimiento de Carmen*. Madrid: Taurus, 1999.
- Sobejano, Gonzalo. «'Epater le bourgeois' en la España literaria de 1900». *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, 1967.
- Velasco Zazo, Antonio. *Panorama de Madrid. Florilegio de los cafés*. Madrid: V. Suárez, 1943.
- Zahareas, Anthony. «El esperpento como proyecto estético» *Ínsula* 46 (1991): 20-22.
- Zavala, Iris. *Fin de siglo: Modernismo, 98 y Bohemia*. Madrid: Edicusa, 1974.

BLANK PAGE